PEINTURES DU SANCTUAIRE ET DE LA NEF DE L'EGLISE DE *LA DECOLLATION DE ST JEAN BAPTISTE* DU VILLAGE D'ARBORE

Tereza Sinigalia*

Abstract: ***Paintings of the sanctuary and nave of the Church "The Beheading of St John the Baptist" from Arbore Village.*** The paper presents two main aspects regarding the inside murals of the church in the village Arbore (Suceava county), whose restoration process will be finished next year. The church is a foundation of the great chef of the Moldavian army during the reigns of Stephen the Great, Bogdan III and of the first years of Stephen's the Younger, Luca Arbore, from 1503. The first aspect regards the disputed problem of the author of the murals and of the moment of their realization. The starting point of the discussion is the information given by an inscription painted in the inner side of the enter arch to the nave: it gives the name of a painter "Dragosin son of pan Coman of Iasi" and the year 1541. As the inscription was painted in a light tempera technique and disappeared during the 50 years since its discovery. The author presents a other point of view, based on the analysis of the persons of Arbore family represented in the funeral and in the votive paintings in the church (number of children, their age, style), both of them conserving traces of vandalism and important re-paintings of the great damaged surfaces. Having in mind the dedication of the church " Beheading of St John the Baptist" and the large cycle of his *vita* painted on the eastern wall of the narthex, as it was the custom during Stephen's the Great reign (Pătrăuţi, Voroneţ, St Elie –Suceava, St Nicolas / Botoşani, St Nicolas – Bălinești), corroborated with the stylistic analysis, I proposed to accept two phases for the realization of the murals: the first one during the founder's life († 1523) with an anonymous chef of the painters team, and the second one attributed to Dragosin/Dragoş Coman, author only of the repair of the damages caused by the Ottomans in 1538 war.
The second aspect regards the restitution of the iconographic program of the cupola, the chancel and the nave, with its peculiarities, new themes or new artistic solutions for the traditional ones.

Keywords: Arbore village, Luca Arbore's family, mural painting, Dragosin/Dragoş Coman, iconographic program

L'inscription dédicatoire placée sur la façade sud, près de l'entrée au narthex de l'église de la Décollation de St Jean Baptiste, mentionne comme date de construction l'année 1503: „*Par la volonté du Père, avec l'aide du*

* Prof. Univ. Dr. Université des Arts „G. Enescu" Iaşi; tereza.sinigalia@gmail.com

Fils et la bénédiction du Saint Esprit, sous le règne du pieux adorateur du Christ le prince Etienne, par la grâce de Dieu prince de la Terre de Moldavie, pan Luca Arbore, gouverneur de Suceava, fils d'Arbore l'Ancien, gouverneur de Neamţ, a bienvoulu dans sa bienveillance, avec le cœur pur et illuminé, à l'aide de Dieu et à l'aide du Prince, à commencer et à faire construire cette église au nom de la Décollation du glorieux et bienheureux prophète Précurseur et Baptiseur Jean. On l'avait commencée en l'an 7011 (1503) le 2 avril et l'avait terminée la même année le 29 août"[1] [Fig. 1a, b ; 2].

Fig. 1 a, b. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste

Fig. 2. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Inscription dédicatoire

[1] Pour la traduction française du texte slavon, voir Vasile Drăguţ, *Dragoş Coman le maître des fresques d'Arbore*, Bucarest, Editions Meridiane, 1969, p. 15 Le texte français publié par cet auteur ne reproduit pas l'inscription entière. Une transcription du texte slavon avec des caractères latins et la traduction complète, chez Dimitrie Dan, „Ctitoria hatmanului Luca Arbore", in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1926, ianuarie-martie, p. 43-44. G. Balş a publié seulement le texte roumain dans *Bisericile lui Ştefan cel Mare,* dans la série de la publication *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1925 (1926),p. 117; Seconde édition, anastatique, Suceava, Editions Karl A. Romstorfer, p. 117; commentaires finals, Tereza Sinigalia, p. 365 -366). Traduction en français moderne par Tereza Sinigalia.

Le grand Hetman de Moldavie et Gouverneur de Suceava au temps des règnes de Stefan cel Mare/Etienne le Grand et de son Fils Bogdan III, Luca Arbore, qui était le propriétaire du domaine Solca (auquel le village Arbore appartenait à ce moment-là), fit construire l'église dans le voisinage de son manoir.

Luca Arbore fut décapité en 1523, par le prince Etienne le Jeune (Ştefăniţă), dont il était le protecteur entre 1517 et 1520, parce qu'il était mineur.

L'église a une structure typique pour la Moldavie, créée vers la fin du règne d'Etienne le Grand: l'aspect extérieur est celui d'un rectangle avec l'abside de l'autel vers l'est, tandis que, à l'intérieur, vers le sud et le nord de la nef, deux absides sont creusées dans l'épaisseur des murs [Fig. 3]. Ainsi elle fait partie d'un groupe homogène formé et de l'église du village de Reuseni et de l'église La Descente du Saint Esprit du monastère de Dobrovăţ, toutes les deux, des fondations du prince Etienne le Grand de 1503-1504. En ce qui concerne la nef, toutes les trois étaient dépourvues de tour, une simple calotte étant érigée sur le bien-connu système des „*voûtes moldaves*"[2]. Pour le narthex, les voûtes aussi sont similaires. Une particularité des églises d'Arbore et de Reuseni est la présence d'un prolongement des parois sud et nord du narthex, créant ainsi une sorte d'*ante* couvert d'une voûte en berceau. Cet espace était destiné aux repas commémoratifs pour les morts. Les similitudes sont, peut-être, redevables à la formule du texte de l'inscription dédicatoire: l'église a été bâtie aussi « *à l'aide du Prince* ». Est-ce que l'aide consista dans la permission d'utiliser le même modèle pour l'église ? de faire appel aux mêmes maîtres ? On ne le saura jamais, mais la question est intéressante, en particulier parce qu'il y a une situation similaire, dans le cas de la reconstruction de l'église du monastère de Humor, où l'inscription dédicatoire mentionne qu'elle a été bâtie par le Grand Logothète Toader Bubuiog « *à l'aide* » du Prince régnant Pierre Rareş[3].

---

[2] Pour les „*voûtes moldaves*", voir G. Balş, *op. cit*., Seconde édition, anastatique, commentaires finals, Tereza Sinigalia, p. 372.

[3] G. Balş, „Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacul al XVI-lea", in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1928, p. 115 – 117.

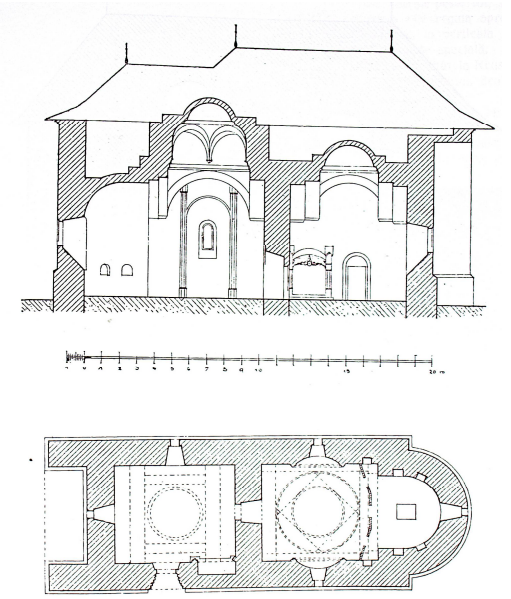

Fig. 3. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste

Les problèmes concernant l'exceptionnel ensemble mural, intérieur et extérieur, sont beaucoup plus compliqués. Il s'agit et de leur datation et de leur attribution à une équipe connue de peintres ou à une suite d'anonymes dans la première phase et d'un nom connu dans la deuxième.

Tout a commencé en 1924, quand le byzantiniste Vasile Grecu a publié une inscription peinte sur l'intrados de l'embrasure du passage entre le narthex et la nef, qui était traduite en roumain dans la *Chronique de la paroisse d'Arbore* par le professeur Nicolae Beldiceanu de Iaşi. Il était le premier à mentionner le nom d'un peintre *Dragosin* et l'année *1541*[4], en ajoutant une photo de l'inscription. Deux ans après, le père Dimitrie Dan, connu pour ses recherches concernant les églises de la Bucovine, a republié, partiellement aussi, l'inscription, en reproduisant aussi une petite photo de celle-ci, d`après Vasile Grecu. Cette photo est la seule source conservée, parce que l'inscription s'était effacée entre temps et aujourd'hui on ne voit plus que quelques traces de lettres sans rapport entre elles [Fig. 4 a, b, c].

[4] Vasile Grecu, „Eine Belagerung Constantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei", in *Byzantion*, 1924, I, p. 82; Dimitrie Dan, *Ctitoria hatmanului Luca Arbore*, in Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, 1926, janvier-mars, p. 37 - 45; pour la photo de l'inscription, voir p. 45.

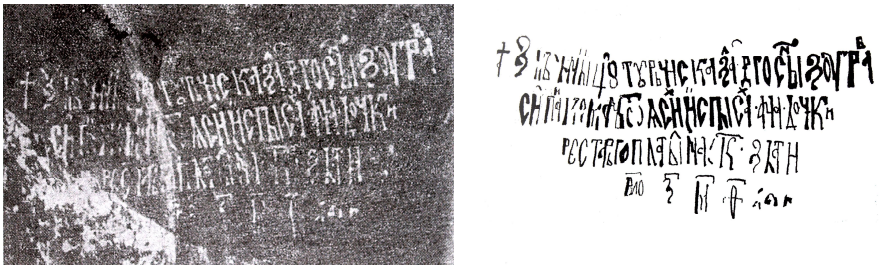

Fig. 4 a, b. Inscription qui mentionne le nom du peintre Dragosin (Dragoş) Coman et l'an 1541

Fig. 4 c. Lieu presque vide où se trouvait l'inscription qui mentionnait le nom du peintre Dragosin (Dragoş) Coman et l'an 1541

On a proposé des lectures différentes du même texte. En dépit du fait que Vasile Grecu et Dimitrie Dan ont fourni la photo de l'inscription, ce dernier avait transcrit avec des caractères latins seulement une partie de celle-ci, sans la traduire: « *Turucisca Dragosân zograv, sânu popa…ot Esih ; ispisah Ana dohi Arbure starogo platâla 26 zlati, let 7049* »[5]. En exceptant le premier mot, qui dans cette transcription n'a pas de sens, le reste est clair, à l'exception du fait que le signe de ponctuation ne doit séparer les mots « Esih » et « ispisah », ce qui rend le texte dépourvu de sens, parce que le verbe indique exactement l'action de Dragosin: **il a peint**.

Immédiatement des doutes ont surgi. Déjà G. Balş, dans le volume concernant les églises bâties durant le règne d'Etienne le Grand, a observé qu'il y avait une différence entre les deux *Tableaux votifs*, celui placé sur la paroi derrière l'arcosolium du narthex [Fig. 5a] et celui de la paroi ouest de la nef [Fig. 5 b]. La différence porte sur le nombre des enfants : deux dans le narthex, cinq dans la nef – « *c'est la preuve du soin de respecter la vérité et c'est sûr que la peinture a été terminée avant que ces enfants soient arrivés à*

[5] Dimitrie Dan, *op. cit., loc. cit.*

l'adolescence »[6]. L'auteur met l'inscription de 1541 au compte d'une réparation.

Fig. 5 a. *Tableau funéraire* avec les membres de la famille de Luca Arbore, autour de 1505-1507

Fig. 5 b. *Tableau votif* avec les membres de la famille de Luca Arbore, 1541(?)

[6] G. Balş, *Bisericile lui Ştefan cel Mare,* p. 116 -117.

En partant de cette photo, les chercheurs ont complété le texte, l'ont redessiné et l'ont relu de différentes manières, tout en essayant de placer au compte de Dragosin l'entier ensemble mural de l'église d'Arbore et de dater les peintures de 1541. Les controverses sont apparues et pour le moment le consensus manque, en dépit du fait que la restauration, en train de se dérouler et qui se rapproche de final, nous fournit des indices, qui, à notre avis, sont capables d'offrir, sinon une solution finale, au moins des arguments en faveur d'un partage des dates et des auteurs des actions créatives (œuvres?) qui peuvent aujourd'hui être observées sur les parois nettoyées de l'église.

Suite à la découverte de Vasile Grecu, des chercheurs d'après-guerre ont continué d'étudier l'inscription, ils l'avaient copiée, redessinée, relue, en essayant de redécouvrir le sens réel des informations, caché derrière les mots.

On a déchiffré le nom du « *pope de Esih* »[7], qui, à vrai dire, était[8] « *Coman de Iaşi* », et qui n'était pas un « *Pope* » *(Prêtre)*, mais un « *Pan* » *(Sieur)*![9]

On peut partager les chercheurs en deux groupes. Les uns affirment que la peinture intérieure a connu deux phases, la première datée immédiatement après la construction de l'église, et la deuxième, impliquant aussi la peinture extérieure, en 1541, après les dégâts causés par les attaques des Turcs en 1538[10]. Les autres acceptent entièrement l'idée d'une phase unique, en créditant Dragoş Coman de la peinture intérieure et extérieure de l'église, et en proposant l'année 1541[11].

Dans les années '80, l'historien de l'art Ion Solcanu a relancé le problème, le formulant en d'autres termes. D'abord il a donné une nouvelle lecture au texte proprement-dit: « *Les méchants Turcs ont détruit, Dragosin le zugrav /le peintre, le fils du pan Coman de Iaşi, a peint. Ana, la fille* [d'Arbure] *l'Ancien a payé 20 zlots…en l'année 7049/1541* »[12].

---

[7] Dimitrie Dan, *op. cit., loc cit.*

[8] Vasile Drăguţ, *Dragoş Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, Bucarest, Editions Meridiane, 1969, p. 15.

[9] Tereza Sinigalia, „Programul iconografic al spaţiului funerar din biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul" din satul Arbore, in *Revista Monumentelor Istorice*, 2001 – 2003, p. 32.

[10] Virgil Vătăşianu, *Istoria artei europene. Arta din perioada Renaşterii,* Bucarest, Editions Meridiane, 1972, p. 202; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei (Arhitectura şi fresca în sec. XV – XVI*), Casa regională a creaţiei populare, Suceava, p. 326 – 327.

[11] Sorin Ulea, „Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareş şi datarea ansamblului de pictură de la Probota", in *SCIA*, 1959, no. 1, p. 65, note 3; Vasile Drăguţ, *op. cit*, p. 30.

[12] Ion I. Solcanu, „Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure (I). Pictura interioară", in *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie „A.D. Xenopol"*, XII,

Le chercheur a conduit la discussion dans deux directions: **1).** Quelle est la signification de la différence entre le nombre des enfants du couple de boyards Arbore et Iuliana (*deux* – et nous savons qu'ils étaient déjà morts entre 1504 – 1505), représentés premièrement dans le *Tableau funéraire* de narthex et l'autre nombre (*cinq*, quatre fils et une fille, tous mineurs) figurant dans le *Tableau votif* de la nef?. **2).** En analysant le *Tableau de la nef*, les autres chercheurs ont déjà observé la différence entre ce qui peut être considéré comme appartenant à une première phase (le Christ, la tête et le cou de St Jean Baptiste, le patron de l'église et intercesseur pour la famille qui a offert l'église et la tête de l'Ange protecteur) et le reste peint dans la deuxième phase: Luca Arbore, sa femme Iuliana, ses quatre fils, identifiés comme étant prénommés Toader, Nichita, Gliga et Ioan, et une fille, au prénom impossible à attribuer; le reste est représenté par la figure de St. Jean Baptiste et la maquette de l'église.

Le chercheur Ion Solcanu développe une démonstration qui propose une explication pour cette étrange situation. S'il considère que les Turcs de 1538 sont les auteurs de la destruction d'une partie du *Tableau votif*, il met la restauration de la partie détruite sur le compte de Dragoş Coman, en plaçant cette action en 1541. De même, selon son avis, le même peintre aurait restauré les têtes des personnages peints sur les parois de l'arcosolium de narthex (sauf ceux des deux enfants) aussi bien que les têtes de tous les *Saints* peints sur les premiers registres en bas de la nef et du narthex[13].

En grandes lignes, je trouve son explication valable, mais le reste de sa démonstration est moins plausible. Il a accepté le point de vue de Virgil Vătăşianu, selon lequel quelques portraits auraient été détruits, et un nombre incertain aurait été découpé par les mêmes Turcs [sic !] et replanté après la catastrophe; quant à la troisième catégorie, le chercheur prend en considération un martelage partiel, parce que les traces du fer des lances utilisées par les Turcs afin de détruire les visages de ces personnages sont encore visibles[14].

L'aspect qui paraît étrange est la deuxième situation. Que les Turcs aient découpé des visages est invraisemblable. Ayant détruit une grande surface du *Tableau votif*, percé avec la lance les yeux et les nez de quelques personnages, il n'est pas plausible qu'ils aient épargné les autres, en même temps!

À mon avis, la peinture intérieure, au moins, a été réalisée du vivant du fondateur, le Grand Hetman Luca Arbore, avant 1523, par une équipe de peintres dont le chef, d'une excellente formation, est resté anonyme. Des parties de cette peinture ont été détruites pendant le siège de 1538, quand le

---

1975, Iaşi, Editions de l'Académie de la Republique Socialiste de Roumanie, p. 35 – 55.

[13] Ion I. Solcanu, *op. cit.*, p. 46 – 47.

[14] *Ibidem*, p. 46.

sultan Soliman le Magnifique a pris la capitale Suceava et son armée a pillé le territoire. Ni le pillage ni les destructions n'étaient sélectives. Les dégâts provoqués aux figures des Saints sont explicables par des raisons religieuses est on les retrouve aussi dans plusieurs autres églises de la région.

La destruction d'une partie du *Tableau votif* est moins explicable, parce que, ici, ce sont exactement les saintes figures qui ont été épargnées, alors que la partie laïque a été détruite d'une telle manière qu'elle devait être repeinte partiellement sur un nouvel enduit. Je pense que l'on parle, dans ce cas, d'une destruction intentionnelle faite par des ennemis de feu Luca Arbore.

En ce qui concerne cette partie du *Tableau*, le fait extrêmement important réside dans la présence des cinq enfants, tous d'un âge probable entre 5 et 10 ans. Ça nous oblige de penser que l'auteur de l'ouvrage repeint a eu comme modèle le *Tableau* ancien, détruit. Autrement, la réalité de la composition actuelle serait dépourvue de raison. Pourquoi, en 1541 un peintre, soit Dragoş Coman, soit un autre, va peindre les jeunes membres de la famille de Luca Arbore comme des enfants de petit âge, tandis que l'on sait que deux de ses fils, Teodor et Nichita, ont été tués par le prince Etienne le Jeune, comme traîtres, en 1523, date à la quelle, normalement, ils étaient déjà d'un certain âge.

La logique du discours nous oblige à reconnaître que le peintre qui a refait la partie détruite du *Tableau votif* a repris exactement le modèle de l'original, modèle qui devrait être daté non seulement du vivant de Luca Arbore († 1523), mais aussi au moins deux ou quatre ans après la construction de l'église, en 1503.

Je pense que le reste de la peinture murale de l'intérieur de l'église, au moins, peut être datée dans le même intervalle et qu'elle n'a rien à faire avec Dragoş Coman. Il pourrait être soit l'auteur de la partie nouvelle du *Tableau votif*, soit celui qui a refait les visages des personnages peints dans l'arcosolium du narthex et des *Saints Guerriers* de la nef et des *Saintes Femmes* du narthex. Il y a des différences de style entre les visages des personnages refaits du *Tableau votif* et ceux des *Saints Guerriers*.

Récemment, on a soutenu l'idée que toute la peinture intérieure de l'église doit être datée après la mort de Luca Arbore, en 1523[15]. Cette opinion a été présentée en partant du *cycle de la Vie de Saint Jean Baptiste*, qui occupe la plus grande partie de la paroi est du narthex. Au centre du dernier registre se trouve le *Banquet d'Hérode*, vaste composition dans laquelle, autour d'une table en **V**, sont assis des personnages dont les noms et la succession vis-à-vis d'Hérode sont écrits au-dessus de leurs têtes [Fig. 6 a, b]. L'auteur considère que la source pour cette image unique, totalement différente des représentations habituelles inspirées de la *Vita* du Précurseur,

[15] Constanţa Costea, „Herod's Feast at Arbore", in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Série Beaux Arts, tomes XLI –XLII, 2004 -2005, p. 3-6.

se trouve dans un manuscrit slavon du XVe siècle, provenant du monastère de Moldoviţa et conservé dans les fonds du monastère de Dragomirna[16]. Elle met l'utilisation de cette source peu fréquente en relation avec la mort de Luca Arbore, qui a été décollé par le prince Etienne le Jeune à l'instigation des boyards, et propose que l'inspiration de l'image soit attribuée à Macarie, érudit chroniste du règne de Petru Rareş, probablement higoumène du monastère de Neamţ au moment de la peinture de l'église, soi-disant après 1523. Macarie est considéré comme le seul initiateur des programmes iconographiques intérieurs et extérieurs des églises peintes pendant les deux règnes de Petru Rareş (1527 – 1538; 1541 – 1546)[17].

Fig. 6 a. *Cycle de la vie de Saint Jean Baptiste*

[16] *Ibidem*, p. 3 -4.

[17] Sorin Ulea, „O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie", in Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică, 1985, p. 14 – 48. L'affirmation mentionnée dans le texte ci-dessus doit être amendée après la restauration de la majorité des ensembles peints dans ce laps de temps, vu les différences significatives entre eux, impossibles à attribuer à un seul iconographe.

Fig. 6 b. *Cycle de la vie de Saint Jean Baptiste. Le Banquet d'Hérode* (détail)

Or, il existe un fait indubitable qui n'a pas été pris en considération. L'inscription dédicatoire, taillée en pierre mise par le fondateur sur la paroi sud de l'église, donne comme date de la fin de la construction l'année 1503. La même inscription mentionne aussi les vocables par lesquels l'église a été désignée: **la Décollation de St. Jean Baptiste**. On pourrait parler d'une tragique prémonition de la part du fondateur, ou alors son choix reste peut-être inexplicable[18].

Il y a un autre argument en faveur de la datation de la peinture quelques années après la construction. On sait que dans les églises peintes pendant le règne d'Etienne le Grand (1457 – 1504), des surfaces significatives des murs du narthex étaient réservées à l'illustration de la *vita* et des *merveilles* du Saint Patron de la sainte demeure[19], tandis que, sous le règne de Rareş, l'iconographie de cet espace change, comme à Părhăuţi, unique fondation d'un boyard, peinte dans cette période, ou à St. Démettre de Suceava, fondation de Petru Rareș. Et la situation est plus claire dans les églises des monastères, où le *Ménologe*[20] fait son apparition. Les peintures de l'église d'Arbore s'inscrivent dans les cadres reconnus pour l'époque d'Etienne le Grand et n'ont rien de commun avec l'année 1541. Si le manuscrit de Dragomirna a été copié au XVe siècle et se trouvait au monastère ancien de Moldoviţa[21], un iconographe érudit du commencement

---

[18] Voir plus haut le texte de l'inscription, note no 1.

[19] Pătrăuţi – *St. Empereur Constantin le Grand*; Voroneţ – *St. Georges*; St. Elie près de Suceava – *St. Elie*; Milişăuţi – *St. Procope* (détruite); Botoşani – *St. Nicolas*; Bălineşti – *St. Nicolas.*

[20] Probota, St. Georges de Suceava, Humor, Moldoviţa.

[21] Les dernières informations sur ce manuscrit ont été publiées sous la dénomination de „Sbornic" dans: Ioan Iufu et Victor Brătulescu, *Manuscrise slavo-române din Moldova. Fondul mănăstirii Dragomirna*, édition soignée, préface, notes, résumé, index et reproductions par Olimpia Mitric, Iaşi, Editura Universităţii « Alexandru

du XVIe siècle pouvait l'utiliser comme source pour la *vita du Précurseur* d'Arbore. Les autres ensembles peints de cette époque sont la preuve que ce type de personnes a bien existé, mais nous ne connaissons pas leurs noms, sauf celui de l'Hiéromoine Gavril, qui s'était signé sur le *Tableau votif* de l'église St. Nicolas de Bălineşti, fondation du Grand Logothète Ioan Tăutu[22].

L'examen de la peinture murale des voûtes, du sanctuaire et de la nef de l'église d'Arbore ouvre deux séries de questions. La première porte sur les moyens iconographiques et plastiques utilisés par les peintres afin de transmettre le message théologique dont l'Eglise a investi les images sacrées choisies pour décorer les parois intérieures d'un bâtiment de ce type. La deuxième, liée intimement à la première, est destinée à répondre dans quelle mesure les peintures d'Arbore apportent des nouveautés et comment elles peuvent se situer par rapport aux ensembles peints en Moldavie entre la fin du XVe siècle et la moitié du XVIe.

Vues d'un œil rapide, les peintures d'Arbore sont peux différenciées par rapport aux autres ensembles de cet intervalle de temps, parce que la composante liturgique et théologique est strictement la même. Mais, vue de près, la situation n'est ni absolument limpide, ni absolument simple.

Quels sont les moyens de mettre en lumière des différences et des nouveautés, des rapprochements ou des distinctions entre des ensembles généralement datés avec une imprécision bouleversante, reposant sur des lectures contradictoires ou seulement sur des interprétations conjecturales ou, pire encore, intéressées à soutenir un certain point de vue?

La restauration en train d'être finie offre des réponses à plusieurs problèmes, à condition que les questions mêmes et les analyses soient avancées avec bienveillance et responsabilité, sans parti pris, *sine ira et studio*.

Commençons par la théologie: Le Christ est Dieu, la Deuxième Personne de la Trinité, vue comme un *Pantocrator* (Tout-puissant), peint au point le plus haut de l'église, au centre d'une coupole symbolisant le Ciel. C'est Lui qui s'incarne au sein de la Vierge, et comme Dieu et Homme en même temps, faisant don de lui-même comme offrande réparatrice. L'idée est représentée sur la demi-coupole de l'abside de l'autel, où la *Vierge*, assise, vénérée par des Archanges, soutient sur ses genoux l'Enfant Jésus.

Ioan Cuza », 2012, no. 158 – dans le *Catalogue*, cotes manuscrit: *1880/791, sec. XV*, p. 176. *XL. F. 353 v: albă. 354 -359*. [texte slavon; traduction]: *„August 29. Viaţa şi tăierea capului cinstitului prooroc şi Înaintemergătorul şi Botezătorul Ioan, scrisă de ucenicul său Ioan, adică Marcu. Binecuvântează, Părinte”.*

[22] Sorin Ulea, „Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălineşti. Introducere la studiul picturii moldoveneşti din epoca lui Ştefan cel Mare”, in vol. „Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare”, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1964, p. 419 – 461.

Le même Enfant, cette fois tout seul, est figuré dans une coupe d'or (patène), couvert d'un voile liturgique et de l'étoile dorée, objet liturgique utilisé pour couvrir le pain avant d'être consacré. Deux paires d'Anges-Diacres l'adorent, en agitant des *ripidia* d'or. Ainsi nous nous rapprochons du sens liturgique transmis par l'image placée dans l'axe est de l'église, au niveau de la fenêtre par laquelle entre la lumière du matin, parce que le Christ est la « Lumière du Monde » (selon l'Evangile).

Dans le deuxième registre d'en haut, le contenu liturgique est corroboré d'images illustrant la *Communion avec le Pain*, au nord, et la *Communion avec le Vin*, au sud.

Les deux moments tirés des Evangiles sont présentés des deux côtés, en guise d'*Anamnèse*: à gauche de la *Communion avec le Pain*, est le *Lavement des pieds*, et à droite de la *Communion au Vin*, *La Dernière Cène [selon l'Evangile]*.

La *Procession des Evêques*, concélébrant sur l'autel le renouvellement eucharistique du Sacrifice du Christ, est précédée par l'*Archidiacre Etienne* et terminée par le *Diacre Prochoros*.

Cette structure d'idées et d'images devient fonctionnelle dans l'Eglise Orientale à la fin de l'époque des Comnen et on peut la retrouver dans la dernière phase de la peinture byzantine (des Paléologues) et puis dans celle post-byzantine.

Mais, quand on parle strictement de l'église de la « Décollation de Saint Jean Baptiste » du village d'Arbore, on arrive à découvrir de particularités d'un intérêt majeur pour les spécialistes (historiens de l'art, restaurateurs) aussi bien que pour les gens de l'Eglise s'intéressant aux modalités de transmettre le message divin, l'enseignement des Pères ou les contributions des grands théologiens par l'intermédiaire des valeurs de l'art sacré.

Les particularités dont on parle ici participent du domaine de l'iconographie ainsi que de celui artistique proprement dit.

Cet axe dogmatique qui a son point le plus haut à la clef de la voûte de la nef est entouré de thèmes pas exactement secondaires, mais choisis et traités d`une telle manière, que leur présence appartient à des traditions diverses ou à des innovations locales, dues à des iconographes possédant de profondes connaissances théologiques collaborant avec des peintres d`une excellente formation, capables de suggérer des solutions nouvelles, même hardies, parfois absolument insolites.

On retrouve le *Christ Pantocrator* [Fig. 7] en buste entouré d`une étoile à huit branches, chacune abritant des *Chérubins « sur lesquels est assis le Plus Haut » (Ps 79,2)*, en alternance avec les *Symboles des Evangélistes*. Un registre étroit de *Séraphins* suit. Ils sont de deux types: a) aux six ailes entrecroisées autour de la petite figure; b) munis de pieds et marchant avec élan; leurs couleurs sont variées – rouge, blanc et jaune – et utilisées dans

une alternance artistique. On retrouve cette solution compositionnelle dans la calotte de chaque église de Moldavie peinte entre la fin du XVe siècle, jusqu`à Dragomirna, immédiatement après 1610[23]. Même dans une église dépourvue de coupole et à la nef couverte d`un berceau, comme à Bălinești, les artistes ont su adapter ces thèmes aux surfaces dont ils disposaient.

Fig. 7. *Le Christ Pantocrator*

Le registre suivant sort de l'habituel. Chacune des *Huit Synaxes d'Anges* est groupée autour de l'ange du centre qui tient un *clipaeus* avec une image symbolique: *Le Trône de l'Hétimasie, Jésus Emmanuel, Jésus Ange du Grand Conseil, Jésus Grand Archiérée, la Vierge orante; le Phénix, le Soleil et la Lune* [Fig. 8 a, b, c]. Les groupes sont conçus comme les fleurons d'une couronne autour du *Pantocrator*, disposition inspirée de la *Hiérarchie Céleste* de Pseudo-Denys l'Aréopagite. On trouve une solution similaire pour le groupement des Anges et pour les symboles qu'ils présentent à l'église de Bălinești[24], dans la formule d'un arrangement sur deux horizontales. On y trouve aussi le thème proprement dit, rédigé dans une formule plus proche de l'idée de Denys de grouper les Anges dans trois triades ordonnées selon une hiérarchie verticale, conformément à la distance face au trône de Dieu. La première église dans laquelle on a choisi cette solution est St. Nicolas de Botoșani, peinte peu après sa date de construction (1496), à l'initiative du prince de Moldavie, Etienne le Grand; mais la rédaction est assez monotone:

[23] Tereza Sinigalia, Petru Palamar, Carmen Cecilia Solomonea, *Mănăstirea Dragomirna*, Editura Karl A. Romstorfer, Suceava, 2014, p. 28.

[24] Tereza Sinigalia, „Relaţia dintre spaţiu şidecorul pictat al naosurilor unor biserici de secol XV – XVI din Moldova", *Revista Monumentelor Istorice*, 2007, p. 46 - 62.

c'était l'idée qui comptait et pas la solution artistique[25]. L'exemple le plus spectaculaire de Moldavie est celui de l'église St. Nicolas de monastère de Probota, fondation de Pierre Rareş, fils d'Etienne le Grand, église peinte en 1532-1534 [26]. Il ne s'agit pas seulement d'arranger les trois triades verticalement, en trois registres à l'intérieur du tambour, mais aussi de particulariser chaque groupe par les vêtements et les parures et d'individualiser les chefs par une position dominante.

[25] *Ibidem*.
[26] Tereza Sinigalia, *Mănăstirea Probota*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2007, p. 18.
[26] *Ibidem*.

Fig. 8 a, b, c. *Les Huit Synaxes d'Anges de la Hiérarchie Céleste* de Dyonisius Pseudo-Aréopagite (détails)

Dans les lunettes en dessous des arcs obliques du système moldave, c'est la *Généalogie du Christ* [Fig. 9] qui a été représentée d'une manière presque similaire à celle de Bălinești, sur la voûte ouest du sanctuaire, toujours inspirée de la rédaction du commencement de l'Evangile de Matthieu du codex Parisinus Greacus 74 de la Bibliothèque Nationale de France (XIe siècle), passée dans la copie du tsar bulgare Ivan Alexandre (autour de 1330), qui se trouvait en Moldavie, vers la fin du XVe siècle[27]. Dans les petits pendentifs, pour les Evangélistes, les peintres ont choisi des solutions inspirées par certaines des miniatures du Tetraévangéliaire de 1429 de Gavril Uric[28] (*Marc*) ou par d'autres, originales, comme la composition pour *Jean* [Fig. 10].

[27] Constanţa Costea, „Referinţe livreşti în pictura murală moldovenească de la sfârşitul secolului al XV-lea", in *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie „A.D. Xenopol"*, XII, 1975, Iaşi, Editions de l'Académie de la Republique Socialiste de Roumanie, 1992, p. 277 - 283; Tereza Sinigalia, *op. cit.*, loc cit.

[28] Aujourd'hui dans la Bibliotheque Bodléienne d'Oxford.

Fig. 9. *Généalogie du Christ*

Fig. 10. *Saint Evangéliste Jean*

Ce qui est unique à Arbore est la composition du dernier registre des voûtes de la nef. Il s'agit d'une ample *Déesis*, circulaire, qui a dans le centre, exactement dans l'axe, un *Mandylion*, qui remplace la figure du Christ debout ou à mi-corps, des formules consacrées. Des deux côtés, deux cortèges avancent en deux directions, l'un conduit par *la Vierge*, l'autre par *St. Jean Baptiste*. Chacun est suivi par un très bel *Archange* et par *14 Apôtres* surpris dans des mouvements rapides, dans des conversations à la manière renaissante italienne (*Sacra conversazione*), avec des vêtements mouvementés, d'un coloris fin et varié [Fig. 11 a, b].

Fig. 11 a. *Déesis* avec une *Procession d'Apôtres*

Fig. 11 b. *Déesis* avec une *Procession d'Apôtres*

Une autre surprise vient de la décoration peinte des grands pendentifs. Sur les deux triangles sphériques de l'est est figurée *l'Annonciation* selon la formule que l'on retrouve dans les Pays Roumains seulement à l'église de la Sainte Croix de Pătrauți, fondation d'Etienne le Grand de 1487, peinte autour de 1490, par une équipe des peintres grecs. Du pendentif nord-ouest, *l'Archange Gabriel* [Fig. 12 a, b] avance d'un mouvement rapide et gracieux vers *la Vierge* [Fig. 13 a, b] qui est peinte sur le pendentif sud-est. L'annonce angélique la surprend assise; elle se retire dans un sort de *contrapposto* correct et élégant. Pour les deux personnages

l'artiste a créé un cadre d'architectures compliquées, colorié, fantaisiste, mais poétique et symbolique.

Fig. 12 a. *Annonciation. L'Archange Gabriel* (ensemble)

Fig. 12, b. *Annonciation. L'Archange Gabriel* (détail)

Fig. 13 a. *Annonciation. La Vierge* (ensemble)

Fig. 13, b. *Annonciation. La Vierge* (détail)

Cette formule, consistant à séparer les deux protagonistes d'un côté et de l'autre de la grande arcade du passage de la nef vers l'abside de l'autel, était relativement courante en Macédoine (Kurbinovo; Kastoria; Veria), aussi bien que dans quelques ensembles gothiques peints dans l'Europe Centrale. La signification de ce choix est très claire: c'est la voie par laquelle Christ le Dieu entre dans le monde des hommes, par *le Fiat* de la Vierge.

C'est Elle qui, par l'ombrage du Saint Esprit avait enfanté Jésus [Fig. 14], le Fils qu'elle tient sur ses genoux, et qui est vénérée par deux paires d'*Archanges*, beaux, richement vêtus de tuniques bordées de pierres et avec des *loroi* diaconaux. De plus, face aux rédactions traditionnelles du thème, le peintre a surchargé la composition avec deux paires supplémentaires de *Séraphins* rouges, se dirigeant rapidement vers Marie. L'idée de l'action du Saint Esprit a pris forme par la représentation de la *Colombe* blanche qui survole au-dessus de la tête de la Mère, dans un tourbillon de nuages *chi* [Fig. 15]. C'était une modalité visuelle de suggérer l'Incarnation de Jésus, d'une originalité absolue.

Fig. 14. Sanctuaire. Conque. *La Vierge vénérée par des Archanges et par des Séraphins*

Fig. 15. *Le Saint Esprit*

L'Enfant né de la Mère-éternellement Vierge repose sur la patène [Fig. 16], en guise d'offrande, comme d'habitude, adoré par des *Anges-Diacres* officiant pendant la Liturgie Eucharistique. C'est "*L'Agneau de Dieu immolé pour le péché du monde*", comme l'avait nommé St Jean Baptiste (*In 1,37*).

Fig. 16. *Jésus sur la patène (Agnus Dei/ Agneau de Dieu)*

Au-dessous du *Christ dans la patène*, les deux séquences du *Sacrifice d'Abraham – La route vers le lieu choisi* [Fig. 17] et *La main d'Abraham arrêtée par un Ange au moment où il était en train d'immoler son fils Jacob* [Fig. 18] – sont des figurations typologiques marquant un parallèle entre L'Ancien et le Nouveau Testament, comme des prévisions basées sur un substrat similaire, présentes d'habitude près de la niche de la prothèse, là où l'on prépare les phosphora à consacrer pendant la Liturgie Eucharistique. Le changement de place à l'intérieur du sanctuaire, dans l'axe, prend une signification nouvelle, issue de la proximité créée entre les deux thèmes qui ont en commun le sacrifice offert pour accomplir la volonté du Seigneur.

Fig. 17. *Sacrifice d'Abraham - La route vers le lieu choisi*

Fig. 18. *Sacrifice La main d'Abraham arrêtée par un Ange au moment dans lequel il était en train d'immoler son fils Jacob*

A cette Liturgie Eucharistique renvoient les deux scènes peintes en miroir autour de la fenêtre en axe, s'avoisinant directement au *Sacrifice d'Abraham.* La *Communion au Pain* [Fig. 19 a, b], vers le nord, et la *Communion au Vin* [Fig. 20 a, b], au sud, sont d'un usage commun et sont devenues obligatoires dans la décoration murale d'une église orthodoxe. Ce qui fait la différence entre les divers ensembles sont les modalités plastiques de les figurer, avec des résultats artistiques surprenants. C'est bien le cas des peintures d'Arbore.

Fig. 19, a. *La Communion avec le Pain*

Fig. 19, b. *La Communion avec le Pain*

Fig. 20 a, b. *La Communion avec le Vin*

On pourrait dire que les peintres ont respecté un modèle traditionnel, mais que leur contribution personnelle confère une originalité absolue aux scènes dans lesquelles Jésus donne la Communions aux Apôtres. *Les 12 Apôtres* sont présents dans toutes les deux, tassés les uns contre les autres. Le Christ se tient debout entre la porte ouverte d'un édifice à coupole et une table d'autel sur laquelle se trouve un Livre d'Evangiles richement relié d'or. Il met le pain dans la bouche de Pierre et fait couler le vin d'une cruche sur les lèvres de Paul.

Mais c'est Jésus lui-même qui attire l'attention. Vêtu d'un *saccos* blanc avec des croix rouges inscrites dans des cercles, l'*omophorion* sur ses épaules, il a la tête couverte d'une mitre de type coupole, plus proche des couvre-chefs des empereurs byzantins que de la mitre des évêques orthodoxes, qui fait son apparition plus tard parmi les *ornamenta* épiscopales. Christ a des cheveux roux, longs, qui tombent derrière la tête et sur les épaules, et un visage fin, modelé avec soin sur la *proplasme* verdâtre. L'état de conservation diffère, ce qui donne l'impression que des mains différentes ont pu réaliser les deux compositions.

Le Lavement des pieds [Fig. 21] et *la Cène* [Fig.22] suivent, comme d'habitude, mais, selon la Liturgie orthodoxe, toutes les deux sont munies d'une signification purement anamnétique, la seconde n'étant pas liée directement à l'Epiclèse (équivalent des Transsubstantions, dans le culte catholique).

Fig. 21. *Le Lavement des pieds*

Fig. 22. *La Cène*

Le programme iconographique continue avec une autre séquence liée à la Liturgie, le double *cortège d'Evêques*, marchant des deux côtés vers l'image du Christ de l'axe [Fig. 23 a, b]. Vêtus de *saccoi* or de *phelonia* parsemées de croix, avec des *epitrachelia* et des *omophoria,* leur présence majestueuse est soulignée par les expressions des figures (malheureusement certaines se sont effacées). Dans les extrémités des deux cortèges, deux *Diacres* portent dans les mains des encensoirs et l'objet dénomme *kivotion*, une église en miniature, mise sur la table de l'autel, dans lequel est conservée la Communion pour les malades [Fig. 24]. De longues tuniques blanches sont ornées avec des cercles dans lesquels sont inscrites, en lettres slavonnes, les initiales habituelles de Jésus Christ et de la Vierge – ***ÏC XC; MP ѲУ*** – mais aussi, dans l'un d'entre eux, deux lettres dont le sens n'est pas déchiffrable– ***ЗА*** [Fig. 25]. Il ne s'agit pas d'un an ou au moins pas d'une année liée à l'église d'Arbore, parce que la correspondance des chiffres probables donne l'an 1493, date à laquelle même l'église n'existait pas encore. La seule explication acceptable est que les peintres ont utilisé un modèle préexistant et qu'ils n'ont pas fait attention au sens des lettres. Les cercles et les lettres sont tracés au pinceau mouillé dans une pâte de chaux, ce qui leur confère du relief et facilite le jeu de lumières sur la surface.

Fig. 23 a. *Cortège d' Evêques Co-célébrants*

Fig. 23, b. *Cortège d' Evêques Co-célébrants*

Fig. 24. *Le Diacre Prochoros*

Fig. 25. *Le Diacre Prochoros. Détailles de la décoration*

Pour celui qui passe derrière l'iconostase et s'intéresse aux images en essayant de déchiffrer leur signification, une partie du décor pariétal de l'abside pourrait sembler étrange. Elle sorte de la ligne purement dogmatique qui domine les peintures de l'autel. Les sujets sont tirés seulement des Evangiles et occupent tout le long du premier registre en haut, en s'arrêtant exactement dans les endroits où les décroches de l'abside rencontrent les parois sud et nord de la nef. Il s'agit de séquences de la *Vie publique de Jésus (L'Appel de Pierre et d'André* [Fig. 26]; *Appel du monnayeur Levi, devenu Mathieu* [Fig. 27]; *Expulsion des marchands du Temple*); *merveilles* (*Guérison de la belle-mère de Pierre*; *Résurrection du fils de la veuve de Naïm* [Fig. 28]; *Résurrection la fille de Iaïre* et *Guérison de la femme à hémorragie* [Fig. 29]).

Fig. 26. *L'Appel de Pierre et d'André*

Fig. 27. *L'Appel du monnayeur Levi, devenu Mathieu*

Fig. 28. *La Résurrection du fils de la veuve de Naïm*

Fig. 29. *La Résurrection la fille de Iaïr* et la *Guérison de la femme à hémorragie*

Il y a une sorte de simplicité dans ces compositions de dimensions moyennes, mais avec des personnages monumentaux projetés dans un contexte d'architectures ou de paysages rocheux. Les figures sont animées de mouvements mesurés. Les visages ont bénéficié d'un dessin sûr, parfois devenu visible, un ocre presque blanc a été posé sur la proplasme verte; les vêtements n'ont pas de stridences, mais au contraire, une harmonie de couleurs douces auxquelles le pinceau ajoute un mouvement rapide et des différences de saturation mais aussi d'épaisseur, moyens utilisés pour accentuer la volumétrie, l'anatomie et, enfin, la vérité de la représentation. Un mot pour la figuration des montagnes, vues comme des blocs immenses de pierre coupées d'une manière géométrisante, traversés verticalement par de fines lignes rouges ou vertes, impressionnants par la volumétrie et par la force d'une monumentalité hors du commun [Fig. 30].

Fig. 30. Montagnes

L'iconostase actuelle devance de 0,80m presque l'emplacement de celui d'origine, vers la nef. Seule la poutre horizontale qui soutenait la partie haute de celui-ci s'était conservée *in situ*. Elle a été fixée dans les parois sud et nord de l'abside près des coins des extrémités extérieures du *Lavement des pieds* et de la *Cène*.

Cette situation d'origine a déterminé les peintres de placer correctement le commencement et la fin du *Cycle de la Passion du Christ* entièrement dans la nef et non pas séparées, comme l'indique l'état actuel, derrière l'iconostase.

Si l'on passe dans la nef, il faudrait revenir de nouveau aux parties hautes, aux grands arcs qui favorisent la forme carrée pour la base de la coupole centrale. Vers l'est descendent deux arcs, l'un vers l'ouest, plus large, et l'autre vers le sud et le nord.

A la clef du premier arc d'est, en descendant vers la nef, on revient au niveau des Cieux, les images étant utilisées afin de marquer là, une fois de plus, le passage de la Divinité vers le monde créé, que l'on trouve dans la nef. *Le Ciel* en demi-cercle, avec ses rayons blancs, est entouré des *Séraphins*, dans leur double style de représentation. Le plus spectaculaire est celui d'en bas, vers le nord, avec les 6 ailes entrecroisées peintes seulement en nuances raffinées de gris [Fig. 31].

Fig. 31. Arc descendant vers l'abside du sanctuaire. Le *Ciel ouvert* et des *Anges*

Sur l'intrados du deuxième arc, c'est l'image de *l'Ancien des Jours*, vieux, vêtu de blanc selon la vision du prophète Daniel, bénissant de ses deux mains, qui fait son apparition d'un ciel gris, soutenu par deux *Anges* flottants, d'une exquise beauté [Fig. 32]. Quatre *Archanges* le regardent. En même temps, l'archivolte du même arc porte au centre *L'Agneau* blanc [Fig. 33], symbole du Christ sacrifié, monté sur un autel couvert d'une nappe blanche, la tête tournée vers la croix qu'il tient de l'un de ses pieds de devant posé sur un livre relié d'or. C'est *l'Agneau eucharistique* et l'idée est soutenue par la présence de *12 Evêques* avec des vêtements liturgiques qui occupent des médaillons à sa droite et à sa gauche. Des médaillons abritent aussi les groupes de *Saints* sur les autres trois arcs de la nef. Au sud sont des *Martyrs* [Fig. 34], à l'ouest, autour de la *Vierge orante* – les *Saintes Femmes* et des *Martyres* [Fig. 35], et le nord était réservé aux *Saints Moines*, mais seulement deux images se sont intégralement conservées; les autres ont disparu, avec leur enduit, en même temps que l'entière surface peinte de la partie nordique du grand arc de l'ouest et du pendentif nord-ouest. Sur la partie sud de ce grand arc ont été peintes les trois séquences majeures de la *Vie d'Abraham*, connue comme *L'Hospitalité d'Abraham* [Fig. 36]: *L'arrivée des Trois Anges*; *Le Repas auprès de la chaîne de Mambré*; *Le Départ des Anges, après les promesses faites à Abraham et à Sarah*. Ces trois scènes font un rappel à ceux qui se trouvent dans l'embrasure de la fenêtre de l'axe de l'abside de l'autel. Ce sont les seules inspirées directement de l'Ancien Testament; on pourrait leur ajouter les figures des *Prophètes* des intrados des arcs obliques des voûtes moldaves de la nef et les médaillons de *Prophètes* peints au-dessous de la *Vierge de l'Incarnation* de la conque de l'autel.

Fig. 32. *L'Ancien des Jours*

Fig. 33. *L'Agneau Mystique*

Fig. 34. Archivolte du grand arc sud. *Martyres,* en médaillons

Fig. 35. *Saintes Femmes autour de la Vierge,* en médaillons

Fig. 36. Intrados du grand arc ouest. *L'Hospitalité d'Abraham*

Des thèmes importants sont représentés par les *Grandes Fêtes de l'Eglise*. C'est significatif d'observer qu'elles sont concentrées sur la personne du Christ et sur la Vierge Marie, sa Mère. On n'a pas peint toutes les Douze et le lieu dans l'espace de l'église ainsi que des surfaces qui leur ont été accordées diffèrent de l'une à l'autre.

Un petit *Cycle de la Vie de Marie* comporte *La rencontre de Joachim avec Anne*, *La Nativité de la Vierge* [Fig. 37], *L'entrée de la Vierge au Temple* [Fig. 38] et la *Visitation*. Chacune d'entre elles occupe de petites surfaces dans les coinçons entre les parois est ou ouest de la nef et les groupes de trois colonnettes qui contournent les petites absides latérales. Les compositions balancent entre l'étreinte de deux personnages simplement projetés sur le fond bleu foncé de la peinture et des arrangements compliqués avec plusieurs actants, suggestions des espaces qui comptent sur la profondeur des plans multiples des autres.

Fig. 37. Ecoinçon du coin nord-est de la nef. *La rencontre de Joachim avec Anne*; *La Nativité de la Vierge*

Fig. 38. *L'entrée de la Vierge au Temple*

Seulement la *Nativité de la Vierge* fit partie des *Grandes Fêtes*. *La Nativité du Christ*, *La Présentation au Temple*, *Le Baptême* (probablement peint sur le pendentif nord-ouest, totalement détruit), *La Résurrection de Lazare*, *La Transfiguration*, *L'Entrée au Jérusalem*, *La Crucifixion*, *La Résurrection du Christ*, *L'Ascension*, *La Descente du Saint Esprit*, *La Dormition de la Vierge* sont les autres composantes de ce cycle. Il s'agit de vraies compositions, d'un immense talent d'utiliser des schémas déjà entrés depuis longtemps dans la pratique des peintres religieux, non seulement de l'Orient, mais aussi de l'Occident, acceptées par l'Eglise et reconnues et admirées par le peuple croyant.

Mais, à côté de la thématique, ce qui est très important est la manière de réaliser ces compositions et de les combiner sur les surfaces offertes par l'espace sacré, les détails inattendus qui y sont introduits, les accents qui peuvent enrichir le sens d'une image.

Nous avons déjà parlé de *l'Annonciation*. Elle ouvre le *cycle de la Vie Humaine de Jésus*. Immédiatement au-dessus du passage de la nef vers l'abside, sur le prolongement de la voûte de celle-ci, se trouve illustré le dernier moment de cette Vie, *L'Ascension* [Fig. 39 a, b, c]. Le Christ-Dieu qui s'était incarné, sacrifié et a été ressuscité par le Père, revient aux Cieux. Il est peint près des endroits où tout a commencé. La composition est une des plus belles de Moldavie, d'une picturalité fine et d'une humanité inhabituelle.

Fig. 39 a. Berceau ouest du sanctuaire. *L'Ascension*

Fig. 39 b, c. Berceau ouest du sanctuaire. *L'Ascension*

Sur l'axe invisible de la Mère de Dieu et du Saint Esprit, dans une gloire circulaire, en dégradé, *Christ* assis, avec un visage sensible, vêtu de blanc, est transporté vers le haut par quatre Anges qui s'envolent autour de la gloire. *La Vierge* et *les Apôtres* sont organisés en deux groupes. C'est la situation normale, mais la modalité de composer les groupes est toute nouvelle. Vers le sud l'on retrouve seulement l'*Ange*, *la Vierge* et un *Apôtre*, probablement Pierre, qui regarde en haut. Un paysage rocheux sert de fond. Sur lui se détache la figure impassible de *Marie*, qui tient dans la main droite un objet curieux, blanc, ayant la forme d'un instrument géométrique triangulaire (à 90^0). De l'autre côté, le reste des *Apôtres* sont en conversation avec un second *Ange*, portant des habits blancs rehaussés de vert, tandis que les autres regardent le ciel.

On pourrait trouver étrange la modalité de partager et même de combiner les séquences évangéliques sur les parois. Il y a de sujets de choix et d'autres auxquels on a donné une attention disons secondaire. Quatre grands sujets occupent les archivoltes au-dessus de conques des absides nord et sud, les conques mêmes et la grande lunette de la paroi sud. Pour le sud, il s'agit de *la Nativité de Jésus* et de *la Descente du Saint Esprit*, pour le nord de *la Résurrection de Lazare* et de la *Crucifixion*. Quant à l'ouest, la composition médiane de la lunette représente *la Dormition de la Vierge*.

Dans *La Nativité* [Fig. 40], tous les détails connus sont présents. Il n'existe pas d'étoile dont le rayon vienne du ciel afin d'indiquer la naissance de Messie. C'est le *Dieu Père* lui-même qui sort (en buste) et bénit les participants à l'humble évènement. Autre détail qui intrigue, la *Mère* n'est

pas allongée près du nouveau-né, mais elle est blottie sur la terre, pensive, le dos détourné de la crèche au bébé. Pourquoi cela ? Nous ne le savons pas ! Avait-elle la vision de la future destinée de cet enfant? De la souffrance ? De la mort? Du sabre qui allait transpercer son cœur? Le détail du *Bain de l'enfant* est traité comme une scène de genre indépendante, de même que le pasteur jouant à la flûte, entrant en dialogue avec l'Ange qui lui annonce la merveille. Un coloris tendre enveloppe la scène et les cimes des montagnes sont blanches, comme si elles étaient couvertes de la neige de Moldavie, et que l'évènement ne se passât pas sur les terres arides de Bethleem.

Fig. 40. Grande archivolte de la conque de l'abside sud. *La Nativité*

La Descente du Saint Esprit [Fig. 41] représente un essai hardi de placer les *Douze Apôtres* dans l'intérieur du cénacle par l'intermédiaire d'un banc demi-circulaire sur lequel les Apôtres sont assis et par une vue en perspective des trois parois qui forment le fond. Deux curiosités y sont à remarquer. Au lieu de la Lumière rouge ou de la Colombe venant du ciel, c'est *Jésus Emmanuel* qui fait son apparition, en bénissant de ses deux mains, tout près de la droite figurant un phylactère déployé. Nous n'avons pas trouvé une explication pour cette curiosité iconographique. Comme hypothèse, on pourrait proposer la présence de Jésus Emmanuel en liaison avec le sens de ce nom qui lui a été donné dans l'Ancien Testament – *Dieu est avec vous* – conformément à la promesse faite aux Apôtres: « *Moi je serais avec vous jusqu'à la fin des siècles* ». *Evang.*

Fig. 41. Conque de l'abside sud. *La Descente du Saint Esprit*

Une autre curiosité porte sur l'image du *Cosmos*. Sa position assise rappelle l'Orient et il ne tient pas dans le tissu déployé les rouleaux représentant les langues dont le don a été reçu par les Apôtres, mais il porte dans le tissu une construction évoquant une grande muraille percée de portes, suggérant les futures Eglises fondées par les Apôtres. Le fond de cette partie de la composition est bleu, parsemé de belles fleurs blanches d'un paysage paradisiaque.

Vis-à-vis, dans l'abside nord, *La Résurrection de Lazare* [Fig. 42], vue de près, nous offre une composition inattendue: D'un passage entre les montagnes un disque avec trois rayons, vénéré par les Anges volants, descend du ciel ouvert vers le sarcophage duquel sort le corps bandé de Lazare. Le passage sépare aussi les groupes des assistants: à droite, derrière le sarcophage de Lazare, c'est la foule mécréante ou surprise, à gauche sont les croyants entourant Jésus, les Apôtres et les sœurs de Lazare, Marthe les mains tendues vers le Seigneur, et Marie, prosternée à ses pieds. C'est la figure de Marie qui est la plus frappante : elle rappelle les beaux personnages féminins de la Renaissance italienne, de Filippo Lippi et de Botticelli.

Fig. 42. Grande archivolte de la conque de l'abside. *La Résurrection de Lazare*

Dans *la Crucifixion* [Fig. 43], des détails presque expressionnistes renvoient vers l'Occident aussi. *La Lune* est devenue rouge, *les Anges* s'agitent en vol autour du chevet de la croix, tandis que le *Christ* porte la couronne d'épines sur sa chevelure rouge tressée, son corps douloureusement tordu étant en antithèse avec le visage serein, qui ne montre pas les signes de la souffrance et de la mort, la seule preuve de celle-ci étant les yeux fermés. *La Vierge* paraît être en train de perdre sa conscience et *Jean* est accablé par la douleur. Nous sommes loin des statues vivantes de la tradition byzantine, parfaitement debout, immobiles, d'une douleur contenue. Les larrons sont contorsionnés sur leurs croix et les bourreaux sont en train de les frapper de fouets aux lanières lestées de plomb. La présence d'*Adam* dans une cave creusée à l'intérieur de la roche de Golgotha surprend aussi. La légende dit que son lieu de sépulture se trouvait exactement dans l'endroit où la croix de Jésus était montée et que le sang des plaies des jambes du Christ s'était écoulé sur le crâne d'Adam comme signe de sa rédemption. Ici Adam est figuré mi-corps, et ébauche le geste de se tirer par les cheveux, interprétable de deux manières: soit il est surpris que le moment promis par Dieu soit venu, soit il est désespéré, encore incrédule, que ça pourrait arriver.

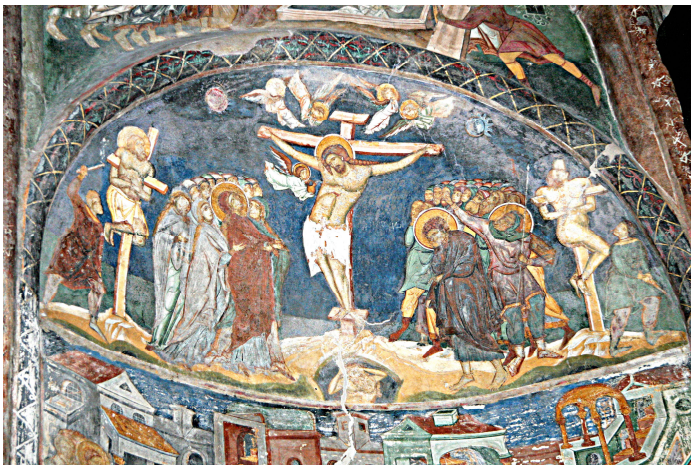

Fig. 43. Conque de l'abside nord. *La Crucifixion*

Dans le premier registre des absides latérales deux compositions de grandes dimensions ont des sources différentes d'inspiration. Pour celle du nord, c'est le texte de Saint Luc qui raconte l'épisode de *Jésus à 12 ans*, resté dans le Temple de Jérusalem en expliquant l'Ancien Testament aux Vieux représentants de la Loi [Fig. 44]. C'est de nouveau la préoccupation de placer l'évènement dans un milieu crédible, à l'intérieur de la cour du Temple, délimitée par une muraille terminée par un passage à marches blanches. Le Christ adolescent est seul avec les maîtres, Marie et Joseph s'absentant, car c'est le premier moment de la manifestation de la sagesse du Fils de Dieu. Le même thème, désigné aussi du nom de *Mi- Pentecôte*, mais avec des différences stylistiques et compositionnelles, est à trouver dans d'autres églises de Moldavie, à St. Elie près de Suceava, à l'église de la Résurrection du monastère de Neamț, à Humor et à Părhăuți.

Fig. 44. Abside nord. *Jésus à 12 ans dans le Temple de Jérusalem/ Mi-Pentecôte*

Pour l'autre scène, il n'y a pas de source connue. C'est une image hybride, nommée généralement *Le Dimanche de la Toussaint* [Fig. 45], une sorte de triomphe du Christ dans les Cieux, mais aussi le triomphe de catégories différentes de Saints. Au schéma commun on a introduit des détails qui changent partiellement le message simple du commencement. Le Christ en gloire n'est pas le Juge, mais une figure d'*Emmanuel*, adolescent assis sur les cercles concentriques de Cieux, bénissant de ses deux mains. La gloire des Cieux est soutenue par quatre Anges, comme dans une Ascension, mais la présence de *la Vierge* et de *Saint Jean Baptiste* transforme cette partie haute de la composition dans une *Déesis*. On pourrait dire qu'elle appartient dans une égale mesure à la Théophanie d'en haut. D'un autre segment de Ciel sort *L'Ancien des Jours*, bénissant aussi, portant un rotulus roulé dans sa gauche. Le fait que le Père assiste au triomphe du Fils et des Elus marque la réconciliation du Créateur avec la Créature par l'intermédiaire du Dieu Fait Homme.

Fig. 45. Abside sud. *La Dimanche des Toussaints*

Comme nous l'avons déjà remarqué, il y a d'autres Théophanies aussi dans la nef, peut-être plus étranges, parce que les thèmes n'impliquent pas la présence manifeste de la divinité, mais il s'agit d'un accent de plus à l'appui du message à transmettre par les images.

Quant à *La Dormition de la Vierge* [Fig. 46], qui n'occupe pas la surface entière de la lunette ouest, elle est composée sur plusieurs niveaux : le mécroyant puni par l'Archange; la Mort de la Vierge et les Apôtres qui pleurent; Jésus, dans une gloire demi-ovale d'Anges en grisaille, reçoit l'âme de sa Mère; les Apôtres, dans des nuages en forme de sachets supportés

d'Anges, arrivent afin d'être présents aux derniers moments de Marie; la Vierge est portée, dans son corps, par des Anges vers le Ciel qu'ouvrent d'autres Anges [Fig. 46 a]. Sur ce parcours ascensionnel, La Vierge se tourne vers Thomas, toujours incrédule, et lui donne sa ceinture comme signe de la réalité de sa fin miraculeuse.

Fig. 46. Lunette de la paroi ouest, partie centrale. *La Dormition de la Vierge*

Fig. 46 a. Intrados du grand arc ouest. *La Dormition de la Vierge. La Vierge est reçue par les Anges aux Cieux*

Les artistes ont souligné l'importance de l'axe est-ouest dans les parties hautes de l'église, axe consacré exclusivement au rôle de la Vierge dans l'économie du Salut: *Vierge de l'Incarnation* choisie par le Père, dans les cieux – dans la conque de l'abside de l'autel ; Vierge peinte dans le

pendentif sud-est de la nef, formant, avec l'Archange Gabriel du pendentif de nord-est, une composition unique, l'*Annonciation*, un moment terrestre, ainsi que la *Dormition*, sur la paroi ouest. Les anges qui ouvrent les portes des cieux afin de recevoir le corps de la Mère de Dieu nous transportent de nouveau au monde céleste, non placé dans la lunette avec le reste de la composition, mais sur l'archivolte du grand arc de l'ouest, en utilisant l'architecture comme un moyen physique d'illustrer un mystère spirituel.

La dernière image dans laquelle apparaît la Vierge dans l'espace de la nef est liée à un moment plus ancien de sa vie : *les Noces de Cana* [Fig. 47]. C'est le commencement de la série des *Merveilles* que Jésus faisait, quelques-unes étant représentées aussi dans la nef de l'église d'Arbore. Le choix des *Merveilles* paraît aléatoire, et leur motivation reste obscure. La plus ample est la *Multiplication des pains* [Fig. 48 a, b, c, d], rendue en trois scènes différentes, en suivant la narration évangélique de *Jean (1, 1-15)*: Les Apôtres apportent les cinq pains et les deux poissons; La foule reçoit le pain distribué par les Apôtres et parmi eux on distingue la figure imposante de Pierre, tandis que Jésus bénit l'action. La troisième séquence illustre le moment où les Apôtres amassent les miettes et les présentent en 12 paniers à Jésus. La plus spectaculaire est l'image du centre, surprenante par la composition d'une grande foule d'hommes, aux visages d'une grande diversité, les uns tournés vers Jésus, les autres vers Pierre, les autres lui tournant le dos. Les plus intéressants sont les jeunes assis dans le premier plan, en tournant le dos au spectateur, vus de profile. Les jeunes ont une chevelure rouge, pour ceux du premier plan elle est bouclée. C'est un aspect étrange pour la Moldavie, où les cheveux de cette couleur et de ce type sont tout à fait rares. Mais ils sont courants dans la peinture de la première Renaissance d'Italie, chez Benozzo Gozzoli ou chez les Vénitiens.

Fig. 47. Lunette de la paroi ouest, partie droite. *Les Noces de Cana*

Fig. 48 a, b, c, d. Paroi est. Registre I. *Multiplication des pains* (3 épisodes)

Du cycle des *Merveilles*, on a retenu aussi *trois Guérisons d'aveugles* [Fig. 49 a, b] et la *Guérison d'un paralytique*, qui mettent en valeur tous les détails narrés dans les Evangiles.

Fig. 49 a, b. Paroi est. Registre II. *Guérisons des aveugles*

On surprend chez l'iconographe de l'église d'Arbore une préférence spéciale pour des coupures de ce type et pour un mélange dans l'ordonnance sur les parois, que l'on pourrait trouver étrange.

Une des *Grandes Fêtes – La Transfiguration* [Fig. 50] – est placée dans ce registre des *Merveilles*. De même, du grand cycle des *Dimanches d'après la Résurrection (Eothinales)*, on a choisi seulement deux épisodes:

Les femmes qui trouvent vide la tombe de Jésus et *l'Incrédulité de Thomas.* On pourrait se demander pourquoi on a procédé de cette manière, mais tout ce que l'on peut faire est d'avancer des spéculations, en guise de réponse: on pourrait penser que le 3 avril, date du commencement des travaux à l'église, tombait en 1503 entre les deux *Dimanches du Penticostaire*, ou qu'on n'a pas voulu parler d'une cécité or d'une paralysie physiques, mais plutôt de maux spiritueux, etc.

Fig. 50 a, b. Paroi est. Registre II. *Les femmes devant le tombeau vide de Jésus / La Transfiguration*

Le cycle le plus développé et le plus complet est celui de *La Passion du Christ*. Ce qui est important à souligner, c'est que les séquences de la narration se déroulent dans une frise continuelle et non dans le système traditionnel byzantin des tableaux individuels placés dans les cadres formés de bandeaux rouges. Cette solution est à retrouver d'abord à l'époque d'Etienne la Grand, à Botoșani et à Bălinești, et puis à Probota, St. Georges de Suceava, Humor et Moldovița[29]. Maria Ana Musicescu a analysé ces deux modalités décoratives des cycles narratifs, en partant de la nef de l'église St. Georges du monastère de Voroneț et, d'après Mihail Alpatov, elle a nommé les compositions individualisées – "*distinctives*", ce qui met en valeur les éléments essentiels de la narration, et le système en frise – "*complétif*", ce qui favorise le pittoresque, les mouvements, les relations entre les personnages, empreints de détails de la réalité[30].

Le *Cycle de la Passion* commençait sur le coin sud-est de la nef, et se trouvait sur le troisième registre, le même dans l'abside de l'autel et dans la nef. Ainsi, il y avait une continuité parfaite entre la *Dernière Cène* et la *Prière de Jésus dans le Jardin des Oliviers*, pendant que les Apôtres dormaient. Aujourd'hui cette scène, ainsi que la suivante, *La Trahison et le baiser de Judas*, se trouvent derrière la nouvelle iconostase, fait qui rompt la

[29] Maria Ana Musicescu, „Pictura din altarul și naosul Voronețului", in vol. *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Bucarest, Editions de l'Academie de la RPR, 1964, p. 395, 404 – 409.
[30] *Ibidem*, p. 395, notes nos. 2 - 4.

continuité normale du récit. Il y a une différence de construction entre les deux épisodes. Tandis que, dans le *Jardin* [Fig. 51] Jésus est absolument seul et accablé de tristesse, dans la suivante, la foule est massée autour de lui sur le fond d'une ville qui ne paraît pas être la Jérusalem de son époque [Fig. 52 a, b], dont les maisons ont des toitures pointues, coloriées, et une tour blanche, inspirée de celles des villes italiennes, ville qui domine l'ensemble. De même, une partie de la foule a des visages, des habits et spécialement des couvre-chefs qui ne sont ni juifs, ni romains, mais plutôt proches de la première Renaissance italienne.

Fig. 51. Paroi est de la nef. Registre II. *Prière de Jésus dans le Jardin des Oliviers*

Fig. 52 a, b. Paroi sud. Registre II. *La Trahison et le baiser de Judas*

Les épisodes se succèdent et Jésus est toujours au centre des actions, jusqu'au moment où Pierre devient l'anti-héros, mais attire l'attention : premièrement autour du feu et deuxièmement quand, avant le troisième cri du coq, il est accablé de remords parce qu'il est devenu un traître de son Maître [Fig. 53 a, b]. Cette dernière scène est pleine de tension, apparemment Pierre est seul, mais une menace inattendue, un sabre, plane au-dessus de lui. L'épisode sort du récit évangélique; il est plutôt le réflexe d'un état d'esprit généré par des remords. De l'autre côté, la scène est pleine de charme: la curiosité humaine triomphe, les têtes des hommes surgissent des créneaux d'une ville, de l'ouverture des fenêtres ou de derrière les murs [Fig. 54].

Fig. 53 a, b. Paroi sud. Registre II. *Les reniements de Pierre et ses remords*

Fig. 54. Paroi ouest. Registre II. *Christ devant Pilate*

Cette curiosité accrue et manifestée aussi par les femmes [Fig. 55 a, 55 b], groupées derrière une muraille afin de regarder comment les soldats se

moquent de Christ, violemment outragé, après que le gouverneur Pont Pilat avait lavé ses mains et a décidé qu`il soit fouetté, insulté et puis crucifié [Fig. 56]. La frise est impressionnante et les épisodes se succèdent dans un crescendo dramatique, interrompu par une séquence que les évangélistes présentent plus tard, avant la crucifixion; les soldats sont en train de partager les habits de Jésus, en tenant sa chemise sur leurs genoux, ciseaux à la main. Dans le même temps, Judas voulait rendre les pièces d'argent, mais les pharisiens le refusent et le traître prend la décision de se pendre [Fig. 57].

Fig. 55 a, b. Paroi ouest. *Les soldats se moquent de Jésus*

Fig. 56, Fig. 57. Paroi ouest. *Les soldats se partagent les habits de Jésus / Judas retourne l'argent, le prix de la trahison*

Sur le *Chemin vers la Golgotha* [Fig. 58], l'on retrouve Simon de Cyrène qui porte la croix, suivi par Jésus-prisonnier, les mains immobilisées, et par Pilate lui-même à cheval portant l'inscription incriminatrice: "Jésus de Nazareth Roi des Judéens". Pilate a des habits très riches et une allure de prince renaissant (cheveux rouges bouclés, couvre-chef hybride, harnachement brodé); il est entouré d'un groupe armé, pourvu d'armures et de casques métalliques gris-argent.

Fig. 58. Paroi nord. *Judas décide de se pendre ; Chemin vers la Golgotha*

Les épisodes de la narration sont rigoureusement suivis par les peintres. Bien que le moment où *Jésus est mis en croix* soit présent dans quelques autres églises de Moldavie [Fig. 59], la rédaction d'Arbore est plus proche des modèles occidentaux (peintures murales, retables), par les très bonnes proportions de tous les personnages, le réalisme de mouvements des bourreaux et surtout de Jésus en train de monter la dernière marche de l'escalier. C'est vrai que la poutre horizontale de la croix manque, mais on ne le remarque pas, parce que la scène, en dépit d'une certaine tranquillité, est pleine d'un dramatisme contenu. Le dramatisme devient plus visible dans la séquence suivante, à vrai dire un *unicum* dans nos peintures: Jésus est déjà crucifié, il est en train de pousser son dernier soupir et il prononce les mots "*J'ai soif !*". On a mis une éponge trempée au vinaigre au bout d'un roseau et on a tenté de la lui faire prendre.

Fig. 59. Embrasure de la fenêtre nord, vers l'ouest. *Jésus est mis en croix ; Les soldats lui donnent de vinaigre à boire*

On remarque aussi les habits portés par ceux qui doivent être considérés comme des bourreaux. Ils ne sont ni romains, ni juifs, mais italiens, riches, avec des cols dorés, décorés de perles blanches ou de verre, coiffés de chapeaux multicolores.

Le point culminant de ce drame est la *Crucifixion*, avec le Christ mort, dont nous avons déjà parlé [Fig. 60].

Fig. 60. Conque de l'abside nord. *Crucifixion*

De l'autre côté de l'embrasure profonde de la fenêtre, les proches de Jésus font descendre son corps de la croix et *Joseph d'Arimathée demande à Pilate ce corps* pour l'ensevelir selon la loi juive. Sur la même frise, *La Lamentation* autour du corps du Christ constitue le dernier moment du drame [Fig. 61]. D'habitude le corps est allongé sur la pierre rouge (vénérée actuellement dans l'antichambre du Saint Sépulcre de Jérusalem), déposé par terre et les pleureurs sont penchés sur lui. Ici, le corps est allongé sur une sorte de caisse et, près d'elle, le linceul blanc dans lequel celui-ci sera enseveli, est enroulé d'une manière artistique, formant comme une sorte de rose [Fig. 62]. On retrouve le même détail dans l'église du monastère de Humor et on a cru, jusqu'à maintenant, que c'était le seul exemple de ce type.

Fig. 61. Embrasure de la fenêtre nord, vers l'est et paroi nord. *Joseph d'Arimathée demande à Pilat le corps de Jésus ; La Lamentation*

Fig. 62. Paroi nord. *La Lamentation : le linceul roulé*

Si l'on considère la surface commune de l'embrasure et de la paroi nord vers l'iconostase comme une composition unique, on observe que Ponce Pilate se trouve dans une position centrale, assis sur un trône vers lequel montent quelques marches monumentales, afin de souligner le rang officiel du gouverneur romain. Tout est projeté sur un fond d'architectures

majestueuses, fantastiques, mais attirantes, plus spectaculaires que dans la scène du *Jugement à Pilate*, où le cadre est beaucoup plus simple. Les essais de perspective géométrique introduisent ici, comme dans d'autres épisodes, une composante étrangère à l'ancienne tradition byzantine de figurer la relation entre l'espace et les objets conçus pour y être placés.

De même que pour le commencement du *Cycle de la Passion*, les deux premières scènes se trouvent derrière l'iconostase actuelle, et les deux moments finals se retrouvent dans une position semblable. Il s'agit des *Soldats en garde près du tombeau de Jésus* et de l'*Anastasis* ou *La Descente aux Limbes*, variante iconographique orientale pour la *Résurrection du Christ*[31].

Comme d'habitude, on a changé la structure du décor peint pour le registre inférieur de la nef. Ici il n'y a pas de scènes, mais des personnages debout, dont le nombre est restreint, qui sont dominants et, à quelques exceptions près, ils appartiennent à la catégorie des *Saints Guerriers Martyrisés*.

La rangée de saints commence avec un personnage qui n'était pas un guerrier, mais un martyr: *St. Jean Baptiste* [Fig. 63]. Sa figure imposante se trouve maintenant derrière l'iconostase, mais à l'origine il était dans la nef, selon une vieille tradition byzantine, mais aussi parce que le donneur l'avait choisi comme patron pour son église.

Fig. 63. Paroi est de la nef. *St. Jean Baptiste*

[31] L'espace entre l'iconostase et la paroi est de la nef est tellement etroit, que c'est impossible de prendre des photos.

Les deux *Saints Théodore, Tyron* et *Stratilates* [Fig. 64], occupent des places de choix, l'un vis-à-vis de l'autre, sur les parois sud et nord, près de l'iconostase. Ils sont assis sur un trône, vêtus de l'uniforme militaire romain, à la longue épée dans son étui. La position majestueuse et leurs habits couleur pourpre et vert sont impressionnants.

Fig. 64. Paroi nord de la nef. Premier registre en bas. *St Theodore Stratilates*

Les autres *Saints Guerriers* sont traités d'une manière totalement différente. Les hauts hommes debout sont vus comme de grands dignitaires d'un empire méconnu [Fig. 65; a, b; Fig. 66]. Les somptueux habits de brocard sont parsemés de centaines de perles. Les motifs décoratifs sont ordonnés selon des dessins compliqués, qui ne reviennent pas d'un costume à l'autre. L'ensemble est complété par des couvre-chefs riches, de formes usuelles à Byzance ou dans l'Occident, dans une surprenante synthèse Est – Ouest.

Fig. 65. Paroi nord de la nef. *Saint Guerrier*

Fig. 65 a, b. Abside sud. *Saint Condrat (détail)* / Abside sud. *Saint Procope (détail)*

Fig. 66. Paroi sud de la nef. *Saints Guerriers*

Même le *Saint Empereur Constantin*, accompagné par sa mère *Ste Hélène* [Fig. 67], porte des vêtements similaires, complétés d'un *loros* et d'une couronne impériale, qui ressemble un peu à la couronne à facettes d'or et d'émail, offerte per l'empereur de Byzance au roi Etienne le Saint de Hongrie. Sainte *Hélène* porte le long habit aux larges manches qui tombent jusqu'aux genoux, accompagné aussi d'un *loros* et d'une couronne ouverte, à fleurons, occidentale. Ce type de costume, nommé dans notre littérature *granatsa*, est attribué par nos chercheurs aux empereurs[32], mais dans aucun portrait, peint, brodé ou sculpté, les chefs de l'Empire Byzantin ne sont représentés ainsi vêtus.

[32] Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Ţările Române,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1970, p. 60 et les suivantes.

Fig. 67. Paroi ouest. Premier registre en bas. *Saints Guerriers; Saint Empereur Constantin et sa mère Ste Hélène*

Les Saints sont placés au-dessous des arcades trilobées en grisaille.

Il y a d'autres *Saints Guerriers* qui ont des habits militaires, qui sont armés de lances, d'épées, d'arcs et de boucliers, mais qui n'ont rien de belliqueux. Le seul Martyr Guerrier qui porte une couronne d'or avec des fleurons arrondis occidentaux est *Jacob le Perse*, qui était roi de son pays et qui est devenu chrétien [Fig. 68]. A l'exception de ce personnage, qui a une chevelure brun foncé, tous les autres saints ont des cheveux roux, bouclés, tout autour du crâne, inhabituels en Moldavie, mais typiques de l'Italie de la Renaissance.

Fig. 68. Paroi nord. Premier registre en bas. *Saints anonymes. St Jacob le Perse*

Au-dessous de la fenêtre sud, une paire d'*Anargyres* (*Docteurs sans argent*) [Fig. 69], peints a mi-corps, portant des vêtements beaucoup plus

simples que ceux des Guerriers, portent les symboles de leur métier: cuillère et boîte à médicaments. Deux autres Saints, très simples eux aussi, sont probablement des *Martyrs*, parce que l'un porte une croix blanche et l'autre un objet non-identifié [Fig. 70].

Fig. 69. Abside sud. Premier registre en bas. *Saints Anargyres* (*Docteurs sans argent*)

Fig. 70. Abside nord. Premier registre en bas. *Saints anonymes*

Comme d'habitude, *Saint Zosime et Marie l'Egyptienne* gardent l'entrée à côté de la nef. Il lui donne l'Eucharistie, comme signe que ses remords lui ont attiré la pitié de Dieu [Fig. 71].

Fig. 71. Embrasure du passage vers le narthex, montant sud. *Saint Zosime et Marie l'Egyptienne*

Toujours aussi simples, les deux *Martyrs* occupent le montant nord de l'embrasure du passage vers le narthex. L'un est jeune, dépourvu de barbe et porte une robe longue avec un col et des manches brodées de perles. L'autre est une personne mûre, munie d'une longue barbe châtaine, avec un regard pénétrant. Maintenant ils sont anonymes, mais leurs noms étaient écrits à côté d'eux au commencement [Fig. 72].

Fig. 72. Embrasure du passage vers le narthex, montant nord. *Saints Martyres anonymes*

Au-delà de l'épaule droite du jeune, une surface bleue conserve quelques traces de lettres [Fig. 73]. Ce sont les restes de l'inscription qui a déclenché tant de discussions; celle qui mentionne le nom de Dragoş Coman et l'année 1541. Quand, en 1924, Vasile Grecu l'a photographiée, elle était presque entière et en grande partie lisible. Aujourd'hui tout a disparu. La motivation est double. L'inscription s'était effacée à cause de la technique utilisée par le peintre; c'était une détrempe faite sur une surface conçue pour la fresque, réalisée quelques années plus tôt et entre temps le mur, déjà sec, avec la couche de couleur déjà carbonatée, n'a pas reçu le véhicule (eau) de la nouvelle intervention avec le pinceau. Le blanc utilisé n'a pas pénétré la préparation pour offrir de la résistance à la nouvelle couche. Ainsi, elle s'est affaiblie. Deuxièmement, il faut compter avec les interventions de gens, curieux de voir le texte, de le déchiffrer. Chaque fois, pendant des décennies, ils ont frotté la surface à l'intention de la nettoyer et finalement ils l'ont détruite.

Fig. 73. Embrasure du passage vers le narthex, montant nord. Surface presque vide, sur laquelle a était écrite l'inscription avec le nom de Dragosin/Dragoş Coman et la date de 1541, située à la droite des *Saints Martyres anonymes* de la Fig. 72.

Avec l'image de cette surface presque vide par rapport à celle de 1924, nous revenons au *Tableau votif* de la famille de Luca Arbore [Fig. 74].

Fig. 74. Paroi ouest de la nef. *Tableau votif de la famille de Luca Arbore*, détruit partiellement en 1538 et refait en 1541

Nous avons déjà parlé de lui. Après la restauration, sont devenues plus visibles les différences entre la partie originale et la surface repeinte sur un nouveau enduit, afin de reconstruire la cohérence du *Tableau* et de répondre à son message: mémoire et prière perpétuelle adressée à Jésus pour les membres de la famille, de leur vivant et surtout après leur mort.

Nous revenons à l'idée que, du commencement, ça veut dire que pendant la vie du fondateur Luca Arbore, il s'agissait d'un vrai *Tableau votif*, qui reflétait la réalité du moment quand il a été peint, durant les années de l'enfance des fils et de la seule fille existant à ce moment-là[33].

On sait que Luca Arbore et Iuliana avaient plusieurs filles, pas une seule. Ça veut dire qu'elles étaient nées après la fin de la peinture d'origine. Si la peinture de l'église fut réalisée en 1541, après la mort du fondateur, de sa femme et de ses deux fils mûrs, et si la famille s'était agrandie de six autres filles bien avant la mort du père, c'est absurde de croire qu'on a peint seulement le premier groupe et que, sans raison ni explications, on aurait renoncé au deuxième. *Nota bene:* dans le deuxième, Ana, la donatrice présumée de l'ensemble peint tout entier, manque aussi[34].

Un autre détail du *Tableau* de la nef suscite des interrogations. Il s'agit de *la petite tour*, avec une toiture pyramidale rouge, reste d'une autre maquette d'église, qui, selon toutes probabilités, appartenait à la peinture d'origine. L'image est totalement différente de la maquette entière, tenue de Luca Arbore et bénie par St. Jean Baptiste, qui semble inspirée de l'aspect de l'église actuelle. Il n'y a pas d'explication pour cette incongruité. On sait que d'habitude, la maquette représente une image véridique de l'église au moment où elle a reçu un tableau votif[35]. D'autre part, nous ne savons rien de la présence d'une tour sur la nef, mais seulement d'une calotte posée directement sur la deuxième rangée d'arcs obliques du « système moldave » [Fig. 3]. On retrouve la même solution dans l'architecture d'autres églises contemporaines aussi bien qu'à l'église de la « Dormition de la Vierge » du monastère de Humor (1530).

Le *Tableau votif* se trouve sur la paroi ouest, à côté de l'entrée dans la nef. Quand on sort de la nef de l'église, deux compositions attirent l'attention d'un croyant ou d'un simple visiteur. Dans la lunette correspondant à celle du narthex de l'autre côté de la paroi, un nouveau *Mandylion* a été peint [Fig. 75], plus simple et moins raffiné que celui du registre inférieur des voûtes centrales. C'est une belle figure du visage du Christ, avec des cheveux roux, qui sont à retrouver dans l'église entière, figure qui, par sa couleur et sa modalité de traiter la chevelure, est venue en

---

[33] Voire le *Tableau généalogique* proposé par Ion Solcanu dans son article, *op. cit.* 52.

[34] Voir *supra*.

[35] Tereza Sinigalia, *Valoarea documentară a machetei bisericii pictată în tablourile votive*, sous presse.

Moldavie par une filière italienne, redevable à un peintre roumain qui a visité les villes italiennes si riches en peintures pré-renaissantes et renaissantes. Il s'agit de possibilités presque inconnues ou, au moins, pas encore étudiées, qui seraient en mesure d'expliquer la présence de multiples aspects de la peinture des églises moldaves des XVe-XVIe siècles, totalement différentes de la tradition byzantine, assez forte encore chez nous à cette époque-là.

Fig. 75. Lunette de l'arcade du passage vers le narthex. *Mandylion*

La deuxième image est un symbole, commun, mais toujours utile. Il doit remémorer le sort des hommes qui sont dans *la main de Dieu* et en même temps il représente une promesse [Fig. 76]. Les petites figures tenues dans la main de Dieu désignent ceux qui se sont sauvés et la main représente l'accomplissement de la promesse des Cieux.

En guise de conclusion, je dirais que les restaurations des peintures intérieures de l'église de la „Décollation de St. Jean Baptiste" ont réhabilité et aidé à la réappropriation d'un ensemble d'une valeur exceptionnelle qui se trouve maintenant face à de multiples recherches et interrogations.

L'inscription de 1541, si souvent commentée, a mis le point final aux interventions des peintres du XVIe siècle et a conduit les chercheurs à entamer un dossier qui reste ouvert.

Ce dossier a toujours un avenir, mais comme je le disais déjà, *sine ira et studio.*

Note :

Cette étude a été rédigée dans le cadre du Projet *Idées* du Ministère de l'Enseignement National, à l'Institut d'Histoire de l'Art «G. Oprescu » de L'Académie Roumaine.

Fig. 76. Arcade du passage vers le narthex. *La main de Dieu*

List of illustration:

Fig. 1 a, b: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste

Fig. 2: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Inscription dédicatoire

Fig. 3: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Plan et section longitudinale

Fig. 4 a, b: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Inscription qui mentionne le nom du peintre Dragosin (Dragoş) Coman et l'an 1541, peinte dans l'embrasure du passage entre la nef et le narthex. Photo de 1924 et décalque

Fig. 4 c: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Lieu presque vide où se trouvait l'inscription qui mentionnait le nom du peintre Dragosin (Dragoş) Coman et l'an 1541. Photo de 2012

Fig. 5 a: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Narthex, paroi sud, arcosolium. *Tableau funéraire* avec les membres de la famille de Luca Arbore, autour de 1505-1507

Fig. 5 b: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Nef, paroi ouest. *Tableau votif* avec les membres de la famille de Luca Arbore, 1541(?)

Fig. 6 a: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Narthex, paroi est. *Cycle de la vie de Saint Jean Baptiste*

Fig. 6 b: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Narthex, paroi est. *Cycle de la vie de Saint Jean Baptiste*. *Le Banquet d'Hérode* (détail)

Fig. 7: Coupole sur la nef. *Le Christ Pantocrator*
Fig. 8 a, b, c: Coupole sur la nef. *Les Huit Synaxes d'Anges de la Hiérarchie Céleste* de Dyonisius Pseudo-Aréopagite (détails)
Fig. 9: Coupole sur la nef. Lunettes au dessous des arcs obliques. *Généalogie du Christ*
Fig. 10: Coupole sur la nef. Petits pendentifs entre les arcs obliques. *Saint Evangéliste Jean*
Fig. 11 a, b: Coupole sur la nef, dernier registre. *Déesis* avec une *Procession d'Apôtres*
Fig. 12 a, b: Voûtes de la nef. Grand pendentif nord-est. *Annonciation. L'Archange Gabriel* (ensemble et détail)
Fig. 13 a, b: Voûtes de la nef. Grand pendentif sud-est. *Annonciation. La Vierge* (ensemble et détail)
Fig. 14: Sanctuaire. Conque. *La Vierge vénérée par des Archanges et par des Séraphins*
Fig. 15: Sanctuaire. Conque. *Le Saint Esprit*
Fig. 16: Sanctuaire. Clef de l'embrasure de la fenêtre d'axe. *Jésus sur la patène (Agnus Dei/ Agneau de Dieu)*
Fig. 17: Sanctuaire. Montant nord de l'embrasure de la fenêtre d'axe. *Sacrifice d'Abraham - La route vers le lieu choisi*
Fig. 18: Sanctuaire. Montant sud de l'embrasure de la fenêtre d'axe. *Sacrifice La main d'Abraham arrêtée par un Ange au moment dans lequel il était en train d'immoler son fils Jacob*
Fig. 19 a, b: Sanctuaire. Hémicycle, nord, deuxième registre. *La Communion avec le Pain*
Fig. 20 a, b: Sanctuaire. Hémicycle, sud, deuxième registre. *La Communion avec le Vin*
Fig. 21: Sanctuaire. Hémicycle, nord, deuxième registre. *Le Lavement des pieds*
Fig. 22: Sanctuaire. Hémicycle, sud, deuxième registre. *La Cène*
Fig. 23 a, b: Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en bas. *Cortège d' Evêques Co-célébrants*
Fig. 24: Sanctuaire. Hémicycle sud, premier registre en bas. *Le Diacre Prochoros*
Fig. 25: Sanctuaire. Hémicycle sud, premier registre en bas. *Le Diacre Prochoros. Détailles de la décoration*
Fig. 26: Sanctuaire. Hémicycles, nord, premier registre en haut. *L'Appel de Pierre et d'André*
Fig. 27: Sanctuaire. Hémicycles, sud, premier registre en haut. *L'Appel du monnayeur Levi, devenu Mathieu*
Fig. 28: Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en haut. *La Résurrection du fils de la veuve de Naïm*
Fig. 29: Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en haut. *La Résurrection la fille de Iaïr* et la *Guérison de la femme à hémorragie*
Fig. 30: Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en haut. Montagnes
Fig. 31: Arc descendant vers l'abside du sanctuaire. Le *Ciel ouvert* et des *Anges.*
Fig. 32: Arc descendant vers l'abside du sanctuaire. *L'Ancien des Jours*
Fig. 33: Arc descendant vers l'abside du sanctuaire. *L'Agneau Mystique*
Fig. 34: Archivolte du grand arc sud. *Martyres,* en médaillons

Fig. 35: Archivolte du grand arc ouest. *Saintes Femmes autour de la Vierge,* en médaillons
Fig. 36: Intrados du grand arc ouest. *L'Hospitalité d'Abraham*
Fig. 37: Ecoinçon du coin nord-est de la nef. *La rencontre de Joachim avec Anne*; *La Nativité de la Vierge*
Fig. 38: Ecoinçon du coin sud-est de la nef. *L'entrée de la Vierge au Temple*
Fig. 39 a, b, c: Berceau ouest du sanctuaire. *L'Ascension*
Fig. 40: Grande archivolte de la conque de l'abside sud. *La Nativité*
Fig. 41: Conque de l'abside sud. *La Descente du Saint Esprit*
Fig. 42: Grande archivolte de la conque de l'abside. *La Résurrection de Lazare*
Fig. 43: Conque de l'abside nord. *La Crucifixion*
Fig. 44: Abside nord. *Jésus à 12 ans dans le Temple de Jérusalem/ Mi-Pentecôte*
Fig. 45: Abside sud. *La Dimanche des Toussaints*
Fig. 46: Lunette de la paroi ouest, partie centrale. *La Dormition de la Vierge*
Fig. 46 a: Intrados du grand arc ouest. *La Dormition de la Vierge. La Vierge est reçue par les Anges aux Cieux*
Fig. 47: Lunette de la paroi ouest, partie droite. *Les Noces de Cana*
Fig. 48 a, b, c, d: Paroi est. Registre I. *Multiplication des pains* (3 épisodes)
Fig. 49 a, b: Paroi est. Registre II. *Guérisons des aveugles*
Fig. 50 a: Paroi est. Registre II. *Les femmes devant le tombeau vide de Jésus*
Fig. 50 b: Paroi est. Registre II. *La Transfiguration*
Fig. 51: Paroi est de la nef. Registre II. *Prière de Jésus dans le Jardin des Oliviers*
Fig. 52 a, b: Paroi sud. Registre II. *La Trahison et le baiser de Judas*
Fig. 53 a , b: Paroi sud. Registre II. *Les reniements de Pierre et ses remords*
Fig. 54: Paroi ouest. Registre II. *Christ devant Pilate*
Fig. 55 a, b: Paroi ouest. *Les soldats se moquent de Jésus*
Fig. 56, 57: Paroi ouest. *Les soldats se partagent les habits de Jésus ; Judas retourne l'argent, le prix de la trahison*
Fig. 58: Paroi nord. *Judas décide de se pendre ; Chemin vers la Golgotha*
Fig. 59: Embrasure de la fenêtre nord, vers l'ouest. *Jésus est mis en croix ; Les soldats lui donnent de vinaigre à boire*
Fig. 60: Conque de l'abside nord. *Crucifixion*
Fig. 61: Embrasure de la fenêtre nord, vers l'est et paroi nord. *Joseph d'Arimathée demande à Pilat le corps de Jésus ; La Lamentation*
Fig. 62: Paroi nord. *La Lamentation : le linceul roulé*
Fig. 63: Paroi est de la nef. *St. Jean Baptiste*
Fig. 64: Paroi nord de la nef. Premier registre en bas. *St Theodore Stratilates*
Fig. 65: Paroi nord de la nef. *Saint Guerrier*
Fig. 65 a: Abside sud. *Saint Condrat (détail)*
Fig. 65 b: Abside sud. *Saint Procope (détail)*
Fig. 66: Paroi sud de la nef. *Saints Guerriers*
Fig. 67: Paroi ouest. Premier registre en bas. *Saints Guerriers; Saint Empereur Constantin et sa mère Ste Hélène*
Fig. 68: Paroi nord. Premier registre en bas. *Saints anonymes. St Jacob le Perse*
Fig. 69: Abside sud. Premier registre en bas. *Saints Anargyres* (*Docteurs sans argent*)
Fig. 70: Abside nord. Premier registre en bas. *Saints anonymes*

Fig. 71: Embrasure du passage vers le narthex, montant sud. *Saint Zosime et Marie l'Egyptienne*
Fig. 72: Embrasure du passage vers le narthex, montant nord. *Saints Martyres anonymes*
Fig. 73: Embrasure du passage vers le narthex, montant nord. Surface presque vide, sur laquelle a était écrite l'inscription avec le nom de Dragosin/Dragoş Coman et la date de 1541, située à la droite des *Saints Martyres anonymes* de la Fig. 72.
Fig. 74: Paroi ouest de la nef. *Tableau votif de la famille de Luca Arbore,* détruit partiellement en 1538 et refait en 1541
Fig. 75: Lunette de l'arcade du passage vers le narthex. *Mandylion*
Fig. 76: Arcade du passage vers le narthex. *La main de Dieu*

Bibliographie :

Book
Comarnescu, Petru, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei (Arhitectura şi fresca în sec. XV – XVI*), Casa regională a creaţiei populare, Suceava.
Drăguţ, Vasile, *Dragoş Coman le maître des fresques d'Arbore,* Bucarest, Editions Meridiane, 1969.
Iufu, Ioan et Brătulescu, Victor, *Manuscrise slavo-române din Moldova. Fondul mănăstirii Dragomirna*, édition soigné, préface, notes, résumé, index et reproductions par Olimpia Mitric, Editura Universităţii « Alexandru Ioan Cuza », Iaşi, 2012.
Musicescu, Maria Ana, *Pictura din altarul și naosul Voronețului*, in vol. "Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare", Bucharest, Editions de l'Academie de la RPR, 1964, p. 395, 404 – 409.
Nicolescu, Corina, *Istoria costumului de curte în Ţările Române,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1970.
Sinigalia, Tereza, *Mănăstirea Probota*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2007.
Sinigalia, Tereza, Palamar, Petru, Solomonea, Carmen Cecilia, *Mănăstirea Dragomirna,* Editura Karl A. Romstorfer, Suceava, 2014.
Ulea, Sorin, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălineşti. Introducere la studiul picturii moldoveneşti din epoca lui Ştefan cel Mare*, in vol. „Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare", Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1964, p. 419 – 461.
Vătăşianu, Virgil, *Istoria artei europene. Arta din perioada Renaşterii,* Bucarest, Editions Meridiane, 1972.

Articles:
Balş, G., *Bisericile lui Ştefan cel Mare,* in Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, 1925 (1926.
Balş, G., *Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacul al XVI-lea*, in Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, 1928.
Costea, Constanţa, *Herod's Feast at Arbore*, in Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux Arts, tomes XLI –XLII, 2004 -2005.
Costea, Constanţa, *Referinţe livreşti în pictura murală moldovenească de la sfârşitul secolului al XV-lea*, in Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie „A.D.

Xenopol", XII, 1975, Iaşi, Editions de l'Académie de la Republique Socialiste de Roumanie, 1992.

Dan, Dimitrie, *Ctitoria hatmanului Luca Arbore*, in Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, 1926, ianuarie-martie.

Grecu, Vasile, *Eine Belagerung Constantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei*, in Byzantion, 1924, I.

Sinigalia, Tereza, *Programul iconografic al spaţiului funerar din biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul* din satul Arbore, in Revista Monumentelor Istorice, 2001 – 2003.

Sinigalia, Tereza, *Relaţia dintre spaţiu şi decorul pictat al naosurilor unor biserici de secol XV – XVI din Moldova*, în Revista Monumentelor Istorice, 2007.

Solcanu, Ion I., *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure (I). Pictura interioară*, in Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie „A.D. Xenopol", XII, 1975, Iaşi, Editions de l'Académie de la Republique Socialiste de Roumanie.

Ulea, Sorin, *O surprinzătoare peronalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie*, in Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică, 1985.

Ulea, Sorin, *Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareş şi datarea ansamblului de pictură de la Probota*, in SCIA, 1959, no. 1.